

PuppetPlays _ Colloque International I (14-16 octobre 2021)

Christine Zurbach (Universidade de Évora)

Présentation _ 15.10.2021 _ 10h55-11h15

Les pièces pour marionnettes de l'écrivaine et poétesse Regina Guimarães.

Cette communication repose sur une approche descriptive d'un *corpus* de textes écrits pour la marionnette, de leurs caractéristiques sur le plan littéraire, et de ce qui constitue leur singularité. Si effectivement l'idée d'un « sous-genre à l'intérieur du genre dramatique » n'est guère convaincante - Didier Plassard évoque une « utopique classification » (1995 :15) -, ces textes situés au cœur de la dramaturgie du spectacle en tant que discours global de l'œuvre en scène, interrogent la question de l'*écriture* pour la marionnette. Plutôt que d'aboutir à un éventuel classement génologique de textes réfractaires aux catégories littéraires institutionnelles, l'analyse portera sur des traits textuels structurants qui révèlent des contaminations, des échanges ou des osmose qui font écho et tissent des liens entre l'écriture poétique et l'écriture scénique, l'ancien et le nouveau, le littéraire et le non-littéraire.

Je tenterai de le montrer à partir de l'étude de cas du répertoire de textes en langue portugaise de la poétesse Regina Guimarães pour le théâtre de marionnettes, plus précisément d'un *corpus* restreint de deux textes choisis parmi ceux qu'elle a écrits en collaboration avec la compagnie du Teatro de Ferro depuis 2004: *Dura Ditadura* (2009), *A Ópera dos cinco euros* (2010), et d'un troisième texte, *O Mostrador de Marionetas* (publié en 2014). Écrit en hommage au marionnettiste fondateur de la compagnie du Teatro de Marionetas do Porto, João Paulo Seara Cardoso après sa disparition en 2010, ce texte n'a pas encore été joué.

Contrariant radicalement l'idée couramment répandue selon laquelle l'accès aux archives du répertoire pour la marionnette serait l'un des premiers obstacles pour la recherche, les travaux de l'autrice (théâtre, essais, poésie), après avoir été publiés d'abord par de petits éditeurs, en peu d'exemplaires rapidement épuisés, sont tous accessibles librement aujourd'hui sur le site des éditions Hélastre qu'elle dirige avec son compagnon, le réalisateur de cinéma Saguenail (<https://helastre.wordpress.com>). Créé en 1975 ce site est décrit comme une maison de production hors du système, en syntonie avec les choix politiques et idéologiques de l'autrice, connue pour son engagement civique fondé sur une vision communautaire et libertaire de la société. À propos de son travail d'écrivaine, elle affirme qu'elle écrit des poèmes, non pas des livres et rejette l'idée d'une *œuvre* (« Algum(ns) texto(s) avesso(s) à ideia de obra », in Lima s/d).

1. Les créateurs : une génération ouverte à l'expérimentation

1.1.

Regina Guimarães est née en 1957 et vit à Porto où elle a enseigné à la FLUP et à l'ESMAE. Depuis les années 1970, elle n'a cessé d'écrire. Poétesse, dramaturge et réalisatrice de vidéos, elle est aussi parolière de chansons. On retrouve dans ce travail, réalisé avec le groupe à succès *Três Tristes Tigres* qu'elle a contribué à former en 1992 avec la chanteuse Ana Deus, un trait qui caractérise son écriture, le goût pour la *littérature des marges* du littéraire, les formes dites mineures et les jeux langagiers comme celui du choix d'un virelangue pour le nom du groupe. Elle collabore également avec le théâtre d'acteurs, avec des pièces originales ou des traductions. Un commentaire récent (Sampaio, in Lima s/d) laisserait croire que Regina Guimarães serait plus connue comme traductrice, dramaturgiste, réalisatrice de vidéos et parolière que comme poétesse. Ceci peut s'expliquer par un choix délibéré, lié à son rapport à la parole écrite : « Échappant à la cristallisation dans la parole écrite, de nombreux poèmes de cette autrice se transmutent dans d'autres formes d'expression artistique » (id. :206), notamment plastique, vidéographique ou musicale. Ses textes ont des marques diffuses de la poésie symboliste ou surréaliste, aussi bien que des « vestiges et des échos de toute une littérature populaire et enfantine (comptines, litanies, prières, imprécations, etc.) » (ibid.). Un exemple cité est le poème *Múmia*, qui est construit sur des « déclinaisons incantatoires, évoquant un univers de transfigurations à la fois magiques et ludiques de rites ancestraux ou imaginaires » (ibid.). Nous retrouvons ces choix d'écriture dans ses pièces pour marionnettes.

1.2.

Les artistes marionnettistes associés au travail d'écriture de la poétesse Regina Guimarães sont Igor Gandra et Carla Veloso, membres de l'équipe artistique permanente de la compagnie professionnelle du *Teatro de Ferro*, fondée à Porto en 1999, qui se définit comme un projet contemporain de théâtre de marionnettes et objets. Leur répertoire compte environ 30 créations, élaborées comme l'aboutissement d'un travail de recherche expérimentale, mais qui est pensé *autour* de la marionnette en tant que « valeur matricielle, avec des possibilités d'hybridisme, tentées et tentatrices » (<https://www.teatrodeferro.com/tdf/sobre.html>) notamment à partir de l'ambivalence de l'objet, de sa signification sociale, de son poids symbolique en scène ainsi que sa charge poétique, son *étrange familiarité*. Dans ce théâtre conçu sans le castelet traditionnel, marionnette et objet évoluent sur la scène (d'un lieu théâtral conventionnel ou non) avec l'acteur-marionnettiste. Le travail de co-crédation du metteur en scène, Igor Gandra,

et de l'actrice Carla Veloso, qui ont tous deux étudié la danse et le mouvement, est indissociable de la dramaturgie du texte écrit à leur intention par Regina Guimarães, ainsi que de la fabrication des objets et des « machines » construits par Igor pour le spectacle, et de l'utilisation de moyens audiovisuels et musicaux dans la mise en scène.

2. Regina Guimarães et le Teatro de Ferro

C'est dans la proximité (et complicité) de leurs choix artistiques et idéologiques que l'autrice et les marionnettistes du Teatro de Ferro ont imaginé la vingtaine de spectacles inspirés par une réflexion critique sur la réalité contemporaine qui représentent une partie importante du répertoire de la compagnie depuis 2004. Élaboré à partir d'un travail commun de dramaturgie, qui articule étroitement une conception du spectacle soudée à l'écriture du texte lui-même - pensé *pour* la scène, sous la forme d'un canevas ou de longues didascalies très détaillées, et de paroles organisées en énoncés sous des formes très diverses pour les personnages/acteurs – l'*écriture* de Régina Guimarães vit d'un rapport étroit avec la scène. Entre « l'énergie de la parole » - et les images de la scène, les spectacles font converger la poésie du texte et la poésie de l'objet scénique. Bien qu'étant apparemment éloignée de tout genre consacré par la tradition littéraire, cette *écriture* vit de la *littérature*, sous toutes ses formes, non seulement de l'idée de *poème* ou d'écriture poétique, mais aussi d'un travail d'échange ou de contamination entre une écriture littéraire élaborée et une écriture de tradition dite *populaire*, notamment celle des formes simples de la littérature de large diffusion (Andries, 2003 ; Jolles, 1930 ; Gray 2015). Avec un vocabulaire simple et direct jouant sur l'émotion et aussi l'ironie, à l'aide du jeu de mots et du double sens, le texte « poétise » l'usage de la parole sous toutes ses formes, sans frontières ni préjugés.

3. Pour une description des textes du *corpus*

3.1. *Dura Dita Dura* (2009) : le pays des gens tristes

Le spectacle qui a suscité l'écriture du texte *Dura Dita Dura* correspond à un besoin ressenti par Igor Gandra, et partagé avec l'autrice, de ne pas laisser dans l'oubli la période historique qui a précédé le 25 avril 1974, celle de la longue dictature de Salazar (le titre est évocateur de la *durée* et de la *dureté* du régime), de la censure et de la surveillance policière, de la guerre coloniale, de l'obscurantisme et du *fado*, qui chante le « vivre mal », et le malheur

d'être né dans ce pays, du destin contre lequel on ne peut rien : « Il y avait même / des chansons poignantes/ qui expliquaient/ qu'il est normal de vivre très mal ».

Le projet d'écriture met au centre du récit un enfant, Baltazar, qui pose un regard innocent sur le monde étrange des adultes, dans une histoire qui commence par la formule consacrée des contes : « Il était une fois un petit garçon qui vivait dans un petit pays tourné vers le grand océan ». Intimidé par son père de ne pas répéter ses paroles de colère contre les gouvernants qu'il n'a pas pu réprimer, l'enfant cesse de parler et, terrorisé par la réalité qui l'entoure et les cauchemars qui l'habitent, tombe malade et dépérit. Le narrateur lui prête sa voix tout le long du texte jusqu'à la fin où, à la procession de Fatima, l'enfant tenu par son père à bout de bras dans l'attente d'une guérison miraculeuse, se met à parler : « Et il a dit alors distinctement, / comme s'il n'avait jamais désappris/ ou appris à parler : / « Papa, on s'en va. / On rentre à la maison. /On s'en va tout de suite. /On n'est pas chez nous ici ».

Dit par le marionnettiste Igor Gandra, seul sur scène, le texte transmet les émotions de Baltazar qui sont *données à voir* dans le jeu de l'acteur, par la manipulation à vue de petites figurines stylisées faisant apparaître les personnages du monde sans couleurs où vit Baltazar, ou bien encore, par celle de nombreux objets « marionnettisés », qui participent à la narration.

Inspiré par le registre de la littérature orale et du conte merveilleux, qui se termine par une fin heureuse rappelant la forme souvent mélodramatique de la ballade ou de l'épopée populaire, celle des gens du *commun*, le texte de *Dura Dita Dura* est une célébration de la parole libérée, de la poésie du quotidien et de l'enfance, et du pouvoir des marionnettes de nous émouvoir.

3.2. *L'Opéra des Cinq Euros* (2010) : le Portugal et l'Europe

Le spectacle est né d'une proposition de Igor Gandra : « Au début il s'agissait de réunir de petites tribus de théâtre, embryons de troupes sans place au soleil captif sur la place publique (...) sur des façons divergentes d'être dans la fausse convergence européenne » : le poème d'ouverture évoque l'Europe des riches et de l'exclusion, des barrières et de la surveillance : « construction du continent forteresse/ concentration des biens et de la richesse/ trans-europe-bourgeoise/trans-europe-entreprise // vingt-sept patries minables // et les migrants viennent mourir à notre porte /trans-europe-matrie/ trans-europe-mafia ».

Le titre, *Opéra des cinq Euros*, évoque des œuvres célèbres, celle de *l'Opéra des Gueux* de John Gay et de sa réécriture par Brecht, dans un *Opéra de quat'sous* racontant comment la police et le banditisme font alliance de tout temps, mais il est complété ici par un sous-titre : Trans-Ghetto-Express, allusif à la crise migratoire des années 2010 et au nom d'un train

célèbre. Joué en plein air dans un espace scénique polyvalent, avec une scène pour les musiciens (instruments électro-acoustiques), et le public sur les trois autres côtés, le spectacle est décrit comme un « musical de rue *low cost* ou : Répétition de groupe de garage-rock expérimental et opéra d'art total ». Multidisciplinaire, il est conçu comme un objet scénographique et un événement spectaculaire et performatif, qui croise des éléments de scène de provenance distincte comme le cirque et la marionnette / les objets manipulés.

Les textes sont écrits « dans une langue de transition (et sont) destinés à des personnages en transit » : les migrants sans-papiers, les sans-abris, les clandestins, les nomades et les artistes de rue, ainsi que les communautés de gitans. Sur le plan formel, l'écriture de Regina Guimarães se nourrit ici des marges du littéraire, comme le cri de l'africain marchand de masques ; la comptine dite par l'artiste de rue ; une version parodique du discours de remerciement au Comité des Fêtes ; l'annonce des numéros et « la chanson femme ».

3.3.Le Montreur de Marionnettes (2014) : pour une (autre) histoire du monde

Publié sur le site *Helastre* le texte est dédié au marionnettiste João Paulo Seara Cardoso et peut être décrit comme une sorte de mystère médiéval des temps modernes, comme un retour parodique et satirique aux sources, de différents types de répertoire, comme celui fondé sur les Évangiles et inscrit dans la tradition populaire des marionnettes (encore joué au Portugal par les *Bonecos de Santo Aleixo*) ou du dramaturge Gil Vicente, ou les cabarets satiriques. Plus qu'une succession de tableaux autonomes, comme c'est le cas dans la *revue* comique (*revista* à la portugaise), la pièce montre avec un humour grinçant, la progression sinistre d'une histoire de l'humanité, fondée sur le profit et l'exploitation : Adam, insatiable dans sa conquête du pouvoir et pivot de la fable, avec sa compagne Ève, figure populaire typique de Porto par sa prononciation et son vocabulaire caractéristiques, et une panoplie de personnages représentant toutes les formes de pouvoirs.

Comme dans d'autres textes de Regina Guimarães, une didascalie initiale expose l'organisation du spectacle, mais ici, le décor suggéré représente l'envers d'un castelet et ses mécanismes complexes, invisibles habituellement (comme ils le sont dans le monde réel), où le Montreur, un personnage de taille imposante à la barbe blanche, manipule les personnages. La séquence dramatique dont l'exécution est constamment perturbée par les erreurs des aides-manipulateurs, un angelot hyperactif et un diabolin farceur et malintentionné, a la forme d'un diptyque: la première partie est intitulée : « I. Le Commencement : ici sur Terre ; le Jardin »,

avec Adam et Ève, et la deuxième : « II. La fin : là-haut, au Ciel ; la Mort de Dieu », sa longue agonie, qu'accompagne la dégradation accélérée de la vie terrestre. L'action progresse dans une succession de scènes de crises et de conflits, passant par une guerre qui aboutit à l'invention de la démocratie comme dernier cadeau empoisonné fait à l'humanité. À la fin, après la fusion de l'Enfer et du Ciel, le Diable triomphant annonce avec humour que les perspectives pour la Terre sont les plus sombres et qu'avec la fission de l'atome, l'humanité touche à sa fin : « S'il y a une chose pour laquelle je mettrais ma main au feu, c'est bien celle-ci ».

Si l'histoire de la littérature a pu montrer, à plusieurs périodes, que « c'est dans la poésie que se jouent les formes nouvelles de l'écriture » (Tadié, dir. : 2007-371), la collaboration de poète comme Regina Guimarães avec le théâtre de marionnettes est, elle aussi, la démonstration de ce pouvoir transformateur de la poésie verbale lorsqu'il est élargi au domaine de la création artistique.

Cette étude de cas a tenté de montrer que le territoire de ce que l'on peut désigner comme *écriture* pour la marionnette contemporaine est devenu plus riche et plus divers que celui associé au texte de théâtre traditionnel, et qu'il est le lieu d'une *différence* liée au pouvoir poétique de la marionnette, jamais démenti au long de son histoire et plus que jamais présente aujourd'hui. Les textes de l'autrice nous aident ainsi à repenser la recherche sur le théâtre de marionnettes, et à revoir les cloisonnements entre création verbale et création artistique, comme le suggère la pratique artistique au théâtre aujourd'hui.